

FEDERICA ADRIANO

Adulterio, superstizione e psicopatologia in Malia di Luigi Capuana

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FEDERICA ADRIANO

Adulterio, superstizione e psicopatologia in Malia di Luigi Capuana

Dramma teatrale di una Sicilia arcaica e rusticana, animata da credenze ancestrali e passioni estreme, Malia (1891; è del 1902 la versione in dialetto siciliano) è un'opera che intreccia i temi antropologici della superstizione popolare e dell'onore familiare a quello di marca fortemente positivista – assai caro al mineolo, che saprà declinarlo con sapienza e sensibilità più moderne – della psicopatologia, inserendosi così nel solco narrativo del 'caso' clinico femminile, tracciato da testi quali Giacinta, Ribrezzo, Tortura e Profumo. Nello stesso '91 Capuana affidò il libretto di Malia al maestro catanese Francesco Paolo Frontini, il quale lo inserì in un melodramma in tre atti di notevole fattura, il cui debutto, avvenuto al teatro Brunetti di Bologna il 30 maggio 1893, riscosse immediato successo.

In seguito alle prove sperimentali di *Il piccolo archivio* (1886) e *Tristezza* (1887), è con l'adattamento scenico di *Giacinta* (1890) e soprattutto con *Malia* (1891), il dramma successivo e più maturo, che s'inaugura definitivamente la stagione di Capuana nel teatro veristico, una stagione che continuerà negli anni Novanta e per l'intero primo quindicennio del Novecento con altre dieci opere in Italiano e numerose in dialetto.¹ Ambientata in una Sicilia arcaica e rusticana, animata da credenze ancestrali e passioni estreme, *Malia* è un'opera che intreccia i temi antropologici della superstizione popolare e dell'onore familiare a quello di marca fortemente positivista – assai caro al Mineolo, che saprà declinarlo con sapienza e sensibilità più moderne – della psicopatologia, inserendo ancora una volta il suo teatro in lingua all'interno dell'universo femminile e nel solco narrativo del 'caso clinico, tracciato da testi celebri come *Giacinta*, *Ribrezzo*, *Tortura*, *Profumo* e *Il marchese di Roccaverdina*.²

La struttura scenica di *Malia* asseconda i postulati teorici sul rinnovamento del teatro italiano, elaborati da Capuana a partire dal periodo fiorentino degli anni '60, secondo i quali l'arte risiede innanzitutto nella 'forma' (Hegel e De Sanctis) e costituisce un fatto della natura (Taine): in linea con alcuni principii dell'estetica romantica, la letteratura dovrebbe perseguire la spontaneità irriflessa e il realismo, bandire il dramma storico ed animare i personaggi col «soffio della vita» (*spiraculum vitae*) in modo che appaiano 'vivi' e 'veri', evitando di coinvolgerli nei concetti eccessivamente sottili ed astrusi.³ Se l'orizzonte sociale non è più quello borghese di *Giacinta* e *Profumo* ma quello paesano del contado siculo, l'ambientazione è ancora coeva all'autore ed i temi restano in parte analoghi (l'adulterio e la nevrosi) ed altrettanto 'incandescenti' (l'incesto e l'omicidio), intrecciati come sono a ritrarre la storia d'amore di due cognati, travolti da una passione

¹ Commedia in tre atti in prosa, nel dicembre 1891 pubblicata dalla tipografia romana Sinimberghi e rappresentata con modesto successo al Teatro Nazionale di Roma, nel 1894 venne inserita nella raccolta di novelle *Le Paesane*, curata da E. Villa. Rispetto alla prima stesura, la seconda attesta un'operazione linguistica che tenta di evitare l'artificiosità letteraria e puntare ad una maggior efficacia della situazione drammatica, attenuando la veste toscaneggiante e fiorentina e curando il ritmo dei dialoghi. Ne abbiamo pure una versione in dialetto, contenuta nel volume I del *Teatro dialettale siciliano*. Nel '93 Capuana affidò la commedia al maestro catanese Francesco Paolo Frontini, il quale ne ricavò il libretto di un melodramma di notevole fattura, il cui debutto, avvenuto al Teatro Brunetti di Bologna il 30 maggio '93, riscosse un successo immediato.

² In una lettera del 1903, destinata al critico teatrale Stanis Manca e rimasta inedita, Capuana precisa: «In *Malia* ho voluto rappresentare obbiettivamente un caso di passione patologica che forse non è assolutamente regionale, perché la superstizione della *fattura* è diffusa anche in altre province italiane. Siccome io non amo l'astratto o l'indeterminato, ho cercato di rendere così nel mio lavoro in qual modo si svolgerebbe un tal caso quaggiù dove le passioni sono più calde e diciamo anche più primitive» [Cit. dalla Nota introduttiva a L. CAPUANA, *Malia*, in ID., *Teatro italiano*, a cura di G. Oliva e L. Pasquini, Palermo, Sellerio, 1999, 2 voll., I (= M), 109].

³ Si veda C.A. MADRIGNANI, *Capuana e il naturalismo*, Bari, Laterza, 1970, 5-54.

fatale e tragica. Tutto si snoda con ritmo incalzante in tre atti, in cui i dialoghi tra due personaggi si alternano e fondono a scene corali che, oltre a rendere il colorito locale, sono funzionalmente allusive al nucleo drammatico, dal quale s'indovina da subito la reciprocità dell'attrazione tra i due giovani. Ad enfatizzarne la scabrosità della portata, la relazione adulterina ed incestuosa fra Jana e Cola si consuma fuori scena, mentre Jana suggella da protagonista assoluta, con la cifra del suo malessere, una vicenda patologica che inizia alla vigilia delle nozze tra sua sorella Nedda e Cola (atto I); che continua con le ansie del padre per la salute della figlia e con il sortilegio di Don Teri contro la presunta fattura perpetrata dalla vecchia Caristia (atto II); e che si complica con la disperazione di Cola di fronte alla notizia del matrimonio tra l'amante e Nino, fino a precipitare nel conflitto di gelosia tra i due uomini e nel finale omicidio di Cola da parte del rivale (atto III). Se nei precedenti 'studii', incentrati sullo squilibrio mentale del protagonista, l'autore aveva cercato di motivare gli esiti catastrofici come conseguenze di una data impostazione morbosa, qui il 'caso' di Jana non assorbe l'intero orizzonte scenico, ma interagisce – più che con la figura di Nedda, il cui dramma di tradimento e gelosia rimane sullo sfondo – con le istanze psicologiche incarnate dagli altri due personaggi maschili: il cognato Cola ed il fidanzato Nino, coinvolti con la giovane e tra loro in una dinamica relazionale la cui complessità è aggravata dal legame di parentela, ragion per cui la passione e la gelosia s'intrecciano al senso del tabù, del possesso e dell'onore.

Quando Jana compare sulla scena, all'inizio del primo atto, esibisce già tutti i sintomi classici di un'isteria in forma lieve, quali pallore, mutismo, emicrania, inappetenza e tristezza angosciosa; un disagio che si aggrava in seguito alla celebrazione delle nozze, fino a farla dubitare di essere vittima della pazzia ed addirittura del «demonio» (*M*, p. 128). In seguito sono le parole preoccupate di Massaio Paolo, al principio del secondo atto, a riferire alla Zia Pina che la sofferenza della ragazza si sfoga in repentine esplosioni di pianto, seguite da vere e proprie «convulsioni» (*M*, p. 130). Il personaggio che più fa da portavoce alla *facies* superstiziosa ed oscurantistica della religiosità popolare – per cui la sofferenza morale in assenza di dolore fisico sarebbe indizio inequivocabile di maleficio – è la Zia Pina la quale, di fronte all'inspiegabile male di Jana, esprime una sfiducia assoluta nei confronti della scienza medica e dei suoi rappresentanti, di contro ad una fede incrollabile nell'efficacia delle preghiere e ad una altrettanto solida credulità nei poteri taumaturgici di Don Teri e del suo amuleto.⁴ Testimone del versante più evoluto, laico e smalzato di tale cultura è Cola, ragazzone esuberante e un po' spaccone, ma capace d'un buon senso e di un'ironia che non solo gli fanno liquidare come «minchionerie» le credenze nella malìa ma perfino azzeccare – per quanto in modi necessariamente rudimentali – la diagnosi e la cura del disturbo di Jana: «Questi sono nervi. Svagatevi. Quando si ha male di nervi, è peggio fissarcisi su. [...] Venite qua; lasciate stare l'altarino. Perché mi guardate così?» (*M*, p. 134). Ed è davvero significativo, da questo punto di vista, il brano in cui osserviamo i due innamorati alle prese con l'insormontabile barriera d'incomprensione che li separa, quando lei accusa

⁴ Questo untuoso personaggio nasce come protagonista di una novella precedente a *Malìa* e ad essa strettamente connessa, *Il Mago* (1889), dove incarna con talento 'versatile' il quadruplice ruolo di venditore ambulante, ruffiano, volontario di sagrestia e fattucchiere. Punto di riferimento dei compaesani per le presunte virtù stregoniche conferitegli da un amuleto magico, don Saverio è già qui un santone, che deve il proprio carisma ad un impasto calibrato di devozione religiosa, superstizione e ciarlataneria profane («Se ricorrevano a don Saverio, che non si faceva pagare quanto il medico e non scorticava la gente, tosto egli cavava fuori la gran medaglia, l'applicava alla gota o alla fronte del sofferente e borbottava scongiuri saputi da lui solo, che fuggavano ogni dolore... se la grazia di Dio lo permetteva»).

l'altro di seduzione proditoria e peccaminosa per mezzo della malìa, per poi cadere in balìa di un *tic* compulsivo, attraverso cui si sfogano il suo tormento e la sua rabbia impotente: «*Jana gli strappa il garofano e lo sfoglia rabbiosamente*» (*M.*, p. 136). Incoraggiato dalla confessione della giovane, anche Cola dichiara di amarla da tempo e di aver scelto di sposare Nedda per ripiego, dato che lei era già promessa a Nino. Questa scena ha il ruolo fondamentale di aiutare il destinatario (lettore o spettatore) a rintracciare la genesi sociale del dramma: il sentimento reciproco tra i due giovani non trova espressione concreta nel matrimonio a causa di motivazioni 'altre', probabilmente dettate dalla convenienza socio-economica.

I toni melodrammatici sfiorano il parossismo fin dal termine del primo atto, percorrendo un intarsio lessicale che mescola il campo semantico della sfera socio-familiare e religiosa a quello biologico della psicopatologia tardottocentesca, il quale identifica una malattia psicosomatica che qui non viene più ricondotta ad una particolare predisposizione fisioereditaria, ma sembra intaccare qualcosa di precedentemente sano, come reazione dell'organismo ad una temporanea situazione di forte stress psicologico. La coscienza di Jana elabora il conflitto fra le tre istanze opposte della passione, dell'affetto fraterno e del dovere sociale, sforzandosi strenuamente di reprimere la prima in nome delle altre due: una battaglia sfibrante e soprattutto inutile, che costringe l'ideazione al contorcimento in se stessa. Allora compare la nozione di 'idea fissa', un pensiero che dura ossessivo per mesi, togliendo alla ragazza perfino il sonno:

COLA Ma che malìa! Sono nervi, vi dico.

JANA Nervi? E questo pensiero infernale inchiodato qui? Nervi? e questa smania, questa tortura qui? (*toccandosi il petto*) No, non voglio! Non voglio! Non voglio amarvi per forza!... (*si lascia cascare su la seggiola, china, con la faccia tra le mani*) [*M.*, p. 136].

È opportuno ricordare che alcuni scienziati contemporanei allo scrittore – come il positivista siciliano Gabriele Buccola ed il francese Théodule Ribot – avevano studiato il rapporto tra idea fissa e passione amorosa, per comprendere che il Mineolo si teneva bene informato sulla letteratura psicologica del suo tempo, ed era in grado di delineare con precisione la genesi di una forma di nevrosi, come vediamo nella scena finale del secondo atto, dove un paio di didascalie classificano l'episodio di «furore», caratterizzato da «convulsioni» e mugolio di «parole scomposte», nei termini clinici di «accesso isterico» (*M.*, pp. 139-140). Questo brano testimonia la puntuale esattezza delle nozioni scientifiche di Capuana sull'isteria, poiché registra fedelmente alcuni sintomi peculiari del «malessere» anteriore all'attacco convulsivo vero e proprio – quali venivano descritti nella letteratura psichiatrica dell'epoca in primo luogo da Charcot –, nel segnalare ipereccitazione nervosa ed un caratteristico fenomeno di 'aura isterica', ossia il tipico senso di oppressione alla gola e di soffocamento [*«JANA (portando le mani alla gola) Qui!... Qui... mi sento stringere!...»*; *M.*, p. 139]. La mente della ragazza è come un abisso risonante di innumerevoli voci discordi, che le dà l'orribile sensazione di non essere più padrona di se stessa ma come posseduta da forze estranee, malvagie ed invincibili (ora il demone o la sorte, ora la malìa): il desiderio – ed al contempo il timore – di un eros trasgressivo e 'peccaminoso', il conseguente senso di colpa, il 'mistico' terrore della dannazione divina («Lasciatemi morire!... Non c'è più salvezza per l'anima mia...»; *M.*, p. 139); tutti fenomeni che perdurano nel terzo atto e che, in seguito alla fatale 'caduta', si arricchiscono di un altro sintomo di misticismo isterico: il bisogno ansioso di castigo e di espiazione.

Poco tempo prima e durante la composizione di *Malìa* avevano visto la luce e la diffusione alcuni studi di psichiatria di capitale importanza: i trattati di Emil Kraepelin e di William Alexander Hammond e, in Italia, il *Manuale di semeiotica delle malattie mentali* di Enrico Morselli. Se analizziamo quelle parti dell'opera dello psichiatra tedesco che trattano i disturbi del processo ideativo e del giudizio, troviamo la descrizione di forme gravemente patologiche (idee coatte e depressione), del tutto analoghe a quelle che tormentano Jana:

Negli stati morbosi può il progresso unitario del processo ideativo [...] essere disturbato in diversi modi. Ordinariamente avviene che singole immagini o serie di idee con viva accentuazione specialmente sentimentale, intralciano sempre nuovamente il processo ideativo [...]. Il ricordo di un qualsiasi avvenimento triste, l'attesa o la paura ci possono dominare talmente, che i nostri pensieri ad onta di tutti gli sforzi per portarli in altra direzione, ritornano sempre di nuovo allo stesso oggetto. [...] Il contenuto dell'idea coatta è sempre, fin dall'inizio, sgradevole e tormentoso. [...] La profonda depressione che è il fondamento di tale idea e che riceve da essa nuovo nutrimento, è legata al senso del soggiogamento forzato del pensiero. [...] Le iniziali idee coatte si trasformano in tal modo sempre più in idee deliranti. [...]; le rappresentazioni spaventevoli di prossime disgrazie significano reali castighi minaccianti; [...]. La produzione di idee deliranti è perciò sempre accompagnata da sentimenti più o meno vivaci, [...] esse sono, almeno all'inizio, sempre strettamente legate con la personalità, con il tono sentimentale, con la posizione dell'infermo nell'ambiente stesso.⁵

Più avanti Kraepelin definisce «delirio di peccato» un particolare stato depressivo – generato da una profonda sfiducia in se stessi, mista ad un fortissimo complesso di colpa –, il quale si esprime attraverso manifestazioni paragonabili a quelle di Jana; e queste, in effetti, non raggiungerebbero altrettanta virulenza, se prodotte solo da una 'normale', cioè più tiepida, temperatura di un comprensibile sentimento di rimorso.⁶ È un ingorgo inestricabile di divieti al principio del piacere ciò che sostanzia il dramma della protagonista, la quale sente e prende su di sé la responsabilità dell'adulterio, dell'incesto, del peccato e del tradimento dei valori costituiti.

Nato e cresciuto in un paesetto siculo abbarbicato su tradizioni magico-superstiziose, Capuana familiarizza con la sfera dell'occulto fin dall'adolescenza. Quanto alle sue opinioni in merito ai fenomeni paranormali, è certo che dopo il '90 la sua ispirazione artistica si era in parte allontanata dall'oggettività materialistica di matrice zoliana ed accoglieva importanti suggestioni spiritualistiche, pur intrecciandole alla primaria, ed

⁵ E. KRAEPELIN, *Compendium der Psychiatrie*, Leipzig, Abel, 1883 (trad. it. di G. Guidi sulla VII ediz. orig., *Trattato di psichiatria*, Milano, F. Vallardi, 1907, 148-149 e 170-171). Capuana conosceva ed apprezzava le opere di Cesare Lombroso e la sua biblioteca possedeva il trattato *Sulla classificazione delle psicopatie* (1882) del medico alienista Cesare Vigna, il quale vi cataloga le malattie mentali sotto un profilo fisiologico, psicologico e patologico. Per un ragguaglio sulla cultura scientifica del Mineolo si veda E. COMOY FUSARO, *La nevrosi tra medicina e letteratura. Approccio epistemologico alle malattie nervose nella narrativa italiana (1865-1922)*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007, 67.

⁶ KRAEPELIN, *Compendium...*, (trad. it., 178): «[...] esistono molte persone le quali dopo ogni insuccesso, oppure dopo ogni disgrazia sono soliti a cercarne la causa nel loro modo di agire e di tormentarsi col pensiero che avrebbero potuto fare diversamente questa o quella cosa. Negli stati di depressione patologica questa idea di colpa può andare unita ad ogni manifestazione od azione dell'infermo. Egli crede di nuocere sempre agli altri, d'ingannare, di portare sfortuna, chiede sempre perdono per le sue cattive azioni. [...] crede di essere un individuo cattivo, infame, senza cuore, scacciato e maledetto da Dio. Perciò egli nello stesso tempo teme e desidera un terribile castigo per espiare i suoi peccati [...]».

ancora predominante, impostazione positivista.⁷ L'indagine negli ambiti dell'occultismo e della parapsicologia produsse fecondi influssi sull'opera del Mineolo, il quale aveva esercitato per anni con rigore investigativo lo sperimentalismo spiritico, raccogliendone i frutti nel saggio *Spiritismo?* (1884), una esposizione imperniata sul dubbio metodologico, in cui confluirono ricerche, testimonianze ed opinioni su svariati fenomeni psichici e metapsichici, dal sonnambulismo all'ipnosi fino all'allucinazione artistica. L'interrogativo del titolo preannunciava la fondamentale ambivalenza della impostazione teorica del contenuto, singolarmente bilicata tra positivismo e spiritismo: rifiutando lo scetticismo aprioristico, vi si sosteneva una lettura tendente ad interpretare i fenomeni paranormali come semplici esagerazioni di fatti normali, oppure come prodotti o dell'eredità fisio-psicologica o di quella nuova forza dell'organismo chiamata «forza psichica».⁸

L'orizzonte antropologico di Capuana si risolve quasi per intero nella dinamica interna alla coppia degli amanti o degli sposi. Fulcro di tale problematica era la concezione della donna quale portatrice dei valori sociali dominanti, ma anche come potenziale elemento di sovversione d'un sistema di certezze considerato garante dell'ordine collettivo; un sistema che nei contesti socioculturali più arcaici rimanda per forza di cose ad archetipi di genere atavici: in quanto biologicamente superiore alla donna, l'uomo può vantare diritti di comando e di possesso su di lei.⁹ In linea con tali premesse, il drammaturgo fa interagire e cozzare le forze conflittuali che s'impossessano dei personaggi con la lucidità di un analista scientifico, in grado d'indagare il fenomeno dipanandone le componenti socioculturali e psicologiche. Spia di ciò è già il titolo della commedia, il quale riassume esplicitamente la materia narrata, privilegiando in modo particolare il punto di vista della protagonista e del *milieu* in cui è inserita: «Iana ha sentito il fascino di Cola e lo dice e chiaro nel suo monologo a pag. 26» – scrive l'autore a Federico De Roberto – «Nella sua mente di contadina devota e credente, l'amore pel cognato non può essere altro che effetto di malìa. L'analisi non può né deve farla lei, ma lo spettatore; e mi pare di avergli dato tutti gli elementi».¹⁰ Se è lo stesso Capuana a parlare chiaramente di amore, ne deriva che negare la sostanza di questo sentimento o

⁷ C.A. MADRIGNANI, *Replica*, in *Capuana verista* (Atti dell'Incontro di Studio: Catania, 29-30 ott. 1982), Catania, Biblioteca della Fond. Verga, 1984, 73: «La narrativa di Capuana fino agli anni '90, quelli che contano, [...] ha un'impronta di natura biologico-materialista, di quel neuromaterialismo, che Zola aveva assunto dalla medicina francese del secondo Ottocento. Si tratta fin dall'inizio di una derivazione piuttosto vaga e tutt'altro che coerente, ma tuttavia decisiva, per intendere l'ispirazione del Capuana degli anni '80, il superamento avviato (solo avviato) con *Giacinta* nei confronti dell'opera precedente, [...]. L'opera di Capuana naturalista fa riferimento a tale materialismo e ai suoi risultati sia sul piano psicopatologico, che su quello psicologico».

⁸ L. CAPUANA, *Spiritismo?*, Catania, N. Giannotta, 1884, 209-210: «Claudio Bernard, nelle conversazioni e dalla cattedra, ripeteva sempre: *un fait morbide n'est que l'exagération d'un fait normal*. Tolto via quel *morbide*, che qui non c'entra, non parrà ardito l'affermare che i fatti eccezionali, sorprendenti, miracolosi, siano soltanto l'esagerazione di fatti normali. Io potrei facilmente ridurre questa lettera alle proporzioni di un grosso volume, registrando una serie di fatti autentici, indiscutibili, nei quali le ordinarie facoltà del nostro organismo sonosi elevate ad una potenza eccezionalissima, da rasentare il sonnambulismo provocato, lo spiritismo ed anche il miracolo, senza che per ciò si tratti di fenomeni precisamente magnetici, spiritici o di miracoli religiosi».

⁹ MADRIGNANI, *Tortura*, in *Capuana...*, 27-37. Si veda pure l'Introduzione di A. CEDOLA a L. CAPUANA, *Novelle del mondo occulto*, Bologna, Pendragon, 2007, 53-55.

¹⁰ Lettera scritta a Roma il 26 dicembre 1891 (cit. da S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Capuana e De Roberto*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1987, 339).

ridurla al rango di ‘passione carnale senza amore’ – come fa qualche critico¹¹ – sembra un tantino ingenuo e capzioso: è evidente che Jana non può ammettere con Nino, e tanto meno con se stessa, di essere innamorata di Cola, dato che l’elementarità culturale del suo ambiente, col suo rigido sistema di convenzioni sociali, censurerebbe come immorale e peccaminoso un simile sentimento. In questo senso, la superstizione della malìa assume molteplici valenze antropologiche: tale credenza, sul piano psicologico, è funzionale all’assoluzione della coscienza individuale da una responsabilità affettiva di calibro potenzialmente schiacciante, dato che l’io è incapace di elaborarla; essa, di conseguenza, vede rovesciarsi tutte le colpe su di sé, diventando, sul piano sociologico, l’unico elemento in grado di ‘salvare’ l’onore della ragazza e della sua famiglia: la colpa di Jana – la quale, in quanto sorella della sposa ed in quanto ‘femmina’, sarebbe sia per se stessa che per il mondo molto più responsabile del tradimento di quanto lo sarebbe Cola – viene ‘magicamente’ (è proprio il caso di dirlo!) scaricata su un altro individuo; o meglio, dato che resta del tutto labile e incerta l’identità del presunto fattucchiere – da alcuni ravvisata nella Caristia, da altri nello stesso Cola – la ‘colpa’ è attribuita all’influsso maligno da questi emanato tramite la fattura.¹² L’atto deviante in questo modo viene spersonalizzato, sistemato nell’imperscrutabile sfera dell’occulto e del patrimonio culturale condiviso e, in definitiva, esorcizzato. O meglio, è questo l’auspicio più ottimistico. A ben guardare, però, questo *escamotage* apparentemente indolore, escogitato da un sistema sociale arcaico per risolvere una delle contraddizioni che esso stesso crea, si rivela del tutto inadeguato ad evitare la tragedia, proprio perché consiste in un espediente puerile e bigotto, che non sfiora minimamente il nodo conflittuale costituito dai valori intaccati (fedeltà, onore, verginità femminile) e dai sentimenti contrapposti (gelosia, possessività, orgoglio, rabbia). In un ambiente che troppo spesso rivendica con la forza l’onore maschile, l’urto delle passioni risulta ben più cruento degli spilloni magici di don Teri, così che la situazione precipita in un finale umoristicamente atroce: persuaso del potere invincibile della malìa, Nino ‘laverà’ l’onta subita col sangue del rivale, annientando con l’unica arma rimastagli quel che nessun sortilegio aveva potuto sconfiggere [«NINO (*brandendo il rasoio, a Taddarita e ai contadini che vorrebbero fermarlo*) Largo! Largo! (*a don Saverio*) Ora, sì, è rotta la malìa, don Saverio!»; *M*, p. 154].

¹¹ Cfr. G. PULLINI, *Luigi Capuana: il teatro in lingua*, «Lettere Italiane», 1993, 1, 47-86.

¹² «Se poi il verismo è quel consuntivo politico-economico del Dopounità che abbiamo detto, il Capuana [... *lo compie*] guardando alla famiglia e alla donna come alle strutture antropologiche portanti della società siciliana e nazionale. Ed ha il merito o il limite di farlo comprendendo appieno i termini della conflittualità, dove e perché essa esplode, e assumendo questa conflittualità come il solo, riduttivo quanto si vuole, equivalente reale e storico dei drammi paesani e piccolo-borghesi che rappresenta nel suo teatro sia in lingua sia in dialetto» (P. MAZZAMUTO, *Il teatro del Capuana, oggi*, in *Capuana...*, 126-127).